



Un'allegoria barocca della «Storie»

25 anni fa, dopo la dura esperienza del '56, nasceva «Studi storici», rivista di tendenza perché aperta

# E la storia vinse l'ideologia

«Studi storici» comple 25 anni: per festeggiare il quarto di secolo la rivista pubblica ora un indice di tutti i suoi numeri, un mezzo per leggere attraverso l'analisi e la documentazione compiuta in tutti questi anni. L'indice sarà presentato oggi a Roma (via del Conservatorio 55) con un dibattito a cui sono presenti Ayacchi, Caracciolo, Galasso, Woolf, Manacorda, Proccacci, Villari, Zangheri, Barbagallo. Pubblichiamo una delle prefazioni al volume scritto da Gastone Manacorda che di «Studi storici» è stato il primo direttore.

La decisione di fondare una rivista di storia fu presa in una riunione nella sede dell'Istituto Gramsci, in via Sicilia, nell'autunno del 1958. Eravamo una decina di persone, forse meno, ma non sono in grado di fare con sicurezza i nomi di tutti i presenti, e dall'altra parte sono certo che non si tenne un verbale. C'erano: mi pare — Franco Della Peruta, Giuliano Proccacci, Ernesto Ragionieri, Rosario Villari, Renato Zangheri, e mi scuso per gli altri che non ricordo. Ci aveva convocati Mario Alicata, in veste di membro della direzione del Pci, responsabile della sezione culturale, con lo scopo di verificare quale fondamento reale avesse la proposta già circolata in conversazioni singole. L'invito significava che c'era un «editore» disposto ad assumersi l'impresa una volta accertata la disponibilità e la volontà delle forze operanti.

Lo sconquasso politico del '56 aveva lasciato il segno anche nell'organizzazione dei nostri studi e delle riviste. I giovani storici di ispirazione marxista avevano avuto fino allora a loro disposizione da una parte una rivista specializzata come «Movimento operaio» e, dall'altra, una rivista come «Società», che aveva lo spazio alla storia senza limitazioni tematiche, ma era pur sempre caratterizzata come rivista di cultura generale. Col '56 «Movimento operaio» cessò le pubblicazioni, e «Società» visse ancora un triennio ma mutò direzione e caratteristiche.

La discussione svoltasi sulle pagine di «Movimento operaio», ma anche in altre sedi a partire almeno dal '54, aveva rivelato una diffusa insoddisfazione verso l'identificazione che si era venuta stabilendo — sia pure solo di fatto, perché nessuno l'aveva teorizzata — fra indirizzo storiografico marxista e privilegiamento di una tematica storica limitata, quasi che ai marxisti fosse riservato il compito «corporativo» e «subalterno» di occuparsi solo (o quasi) della storia del movimento di cui essi medesimi erano parte. Una sana reazione, incoraggiata anche da rari e discreti, ma chiari, suggerimenti politici, venne dal gruppo stesso dei giovani storici di mestiere, che, se si riconoscevano nel marxismo e nel pensiero di Gramsci, avevano tuttavia già dimostrato di voler affermare le proprie idee nella concretezza del lavoro di ricerca e di critica allargato anche a temi che nulla avevano a che vedere col movimento operaio. La nascita di «Studi storici» fu dunque, il punto di approdo di un processo di chiarificazione all'interno di quel nucleo di studiosi e un atto consapevole di reazione al pericolo di disgregazione cui li avevano esposti le vicende del '56-57.

Quel che comincia ad apparire chiaro oggi non è detto, però, che fosse chiaro e semplice allora. Prendere l'iniziativa di dar vita a una rivista storica, di storia generale, da parte di un gruppo di giovani studiosi (nessuno cattedratico) era un atto a dir poco di anticonformismo, e quasi un venir meno a certe buone regole non scritte. E perché tutto ciò non apparisse sfida velleitaria c'era una sola via da percorrere: quella della qualità del prodotto, in base al quale saremmo stati giudicati. Questa fu la scelta fondamentale, e a tanti anni di distanza mi sembra ancora una scelta saggia e coraggiosa.

La coerenza con questa scelta mi spinse fino a fare uscire il primo numero della rivista senza un programma, senza una dichiarazione d'intenti, e fu una decisione da qualcuno criticata, da altri esplicitamente apprezzata sia all'interno del gruppo promotore, sia all'esterno. Era prevalsa fra noi l'opinione che per qualificarsi apertamente — si direbbe oggi — come «area» fosse più che sufficiente il nome dell'e-

ditore. E si scelse la sigla «Istituto Gramsci editore», che non era fino allora mai comparsa e, se non erro, non comparve neppure in seguito su nessun altro periodico. Quel nome editoriale diceva chiaramente molte cose: era, in primo luogo, una dichiarazione di non neutralità «ideologica», di non accademismo, di non identificazione della scienza storica con la storiografia neutra pura asettica e senza idee; e, in positivo, dichiarava altrettanto apertamente ascendenze di pensiero, orientamenti ideali, preferenze tematiche, che però si volevano non vincolanti e si esprimevano, quindi, solo come orientamento generale.

Eravamo, in maggioranza, consapevoli che non sarebbe stato facile concordare fra noi il testo di un programma, e anzi che il nostro progetto di riaggregazione sarebbe forse fallito se ne avessimo tentato una definizione ideologica. Era chiaro, infatti, almeno per una parte di noi, che la crisi politica e ideale del '56-57 aveva le sue radici in un eccesso di ideologia, e che occorreva rimuovere un blocco di certezze teorico-pratiche che, al limite, contraddicevano la libertà di ricerca e ottudevano lo spirito critico. La crisi, ripensata in questi termini, poteva avere uno sbocco costruttivo solo se ci fossimo qualificati col fare concreto, assai più che col riaffermato ancoramento a formule di principio o, comunque, con il richiamo a un pensiero consolidato.

La sobria indicazione editoriale, invece, definiva a sufficienza la «tendenza» (mi pare che si facesse uso proprio di questa parola), con tutto ciò che vi era implicato e che si sarebbe reso esplicito nel corso del lavoro. Nonostante i contrasti, anche abbastanza vivaci, la volontà di presentarsi come nucleo omogeneo prevalse, e su queste basi si vennero affermando alcuni criteri che definivano le comuni intenzioni: uscire da ogni limitazione settoriale del nostro campo d'azione; fare, quindi, una rivista di storia generale, anche se con una prevalenza, praticamente inevitabile, del moderno-contemporaneo; misurarsi con i problemi di fondo della storiografia contemporanea, selezionando le scelte tematiche, e anche ricorrendo largamente a collaborazioni straniere; far circolare le idee con piena libertà specialmente attraverso le rubriche critiche.

A questa esigenza — di presentarsi come tendenza ma aperta — si ispirò anche la decisione, più contrastata, di affidare la rivista a un direttore unico, senza neppure affiancargli un comitato. Fui io a volere questa soluzione, perché temevo che un comitato significasse una definizione rigida del gruppo promotore e quindi, in qualche modo, una chiusura. Per indicare «chi» era la rivista, non solo in senso patrimoniale, doveva bastare, ancora una volta, la formula «Istituto Gramsci editore». Senza comitato formalmente costituito si tennero, tuttavia, sempre, con composizione varia, riunioni per la preparazione della rivista, ma solo quattro anni dopo fu costituito un comitato direttivo composto da Proccacci, Ragionieri, Villari, Zangheri, oltre che dal direttore.

Mi accorgo, però, che non ho detto come e perché fui nominato direttore. La designazione venne dai presenti alla riunione dell'autunno '58 e, per quel che ricordo, fu unanime o, almeno, non ci furono proposte alternative. Ne fui un po' sorpreso perché, fra i presenti, ero il più esitante a dare il via all'iniziativa, il più dubbioso sulle possibilità di successo, e anche perché non mi avrebbe stupito una riserva di carattere politico nei miei confronti, che, invece, non ci fu. Alicata, con il quale nel novembre del '56 avevo avuto contrasti aperti, fu immediatamente disposto ad accogliere l'indicazione del mio nome, e questo fece cadere ogni mia riserva, anche perché ebbi garanzia che l'autonomia della rivista dal potere politico e dalla stessa direzione dell'Istituto Gramsci sarebbe stata pienamente rispettata, come di fatto avvenne.

Io non credevo allora che l'esperimento a cui si dava vita sarebbe durato tanto a lungo, né voglio aprire qui un discorso sulla continuità della rivista. Ma, se non m'inganno, certi criteri definiti all'inizio hanno segnato i caratteri costanti di «Studi storici», e nonostante la diversa impronta che ciascuna direzione ha dato, forse conservano ancora una loro validità.

Gastone Manacorda

Dalla nostra redazione  
BOLOGNA — L'antica sala è calda, silenziosa, un bel vecchio dagli occhi chiari sorride. Un elegante panama in mano, si sofferma davanti alle teche e osserva la scrittura minuta del codice, fitta, affollata di figure, schizzi a margine. Si sofferma divertito e riesce finalmente a decifrare quella calligrafia che va da destra a sinistra con l'aiuto dello specchio che i curatori della mostra hanno collocato a fianco di due grandi fogli.

La scrittura è quella di Leonardo da Vinci, nel codice Hammer in mostra a Bologna da una decina di giorni. Il bel vecchio che la studia attento è Cesare Musatti, padre della psicanalisi italiana.

La tentazione è grande: perché non riportare Leonardo sul letto del psicanalista, confrontando il notaio sul divano non è il paziente, ma l'analista stesso che rivive dentro di sé gli elementi che col paziente ha in comune... Si potrebbe dire anzi che il paziente è un pretesto... Freud era orgoglioso del suo saggio su Leonardo in calza Pedretti. «Già, infatti: Freud si è identificato con Leonardo», ribatte Musatti. E quanto a lui evidentemente non ha la sente davvero di «mettersi su quel divano» e di provare ad identificarsi con Leonardo.

Fu pittore, scultore, architetto, ingegnere, inventore. Il luogo è dunque un testo scolastico — fu anche geologo, ingegnere idraulico, cartografo, come testimonia il codice Hammer... «E fu sicuramente un inventore», dice Carlo Pedretti facendo riferimento a fonti che confermano l'analisi di Freud. «Ma oggi questo fortunatamente non scandalizza più nessuno», commenta Musatti.

Non per amore di diletto o nella ingenua convin-

Nel codice Hammer molte le «note» intime del genio. E Musatti, dopo Freud, ne tenta un'interpretazione

# Tutto l'eros di Leonardo

zione che il «segreto» spieghi l'arte (o una personalità) secondo lo psicanalista e lo studioso di Leonardo nel suo percorso lungo le tappe della mostra registrando suggestioni, spunti, affermazioni, in alcuni casi citazioni del grande viennese praticamente inevitabili.

«Ecco un primo foglio curioso. Leonardo disegna il movimento delle acque con precisione scientifica ed il ragionamento si trasforma in un «poetico» paragone, scritto a margine, con l'ondeggare di una massa di capelli. E ancora. Studia la formazione geologica della terra salendo in escursioni sulle Alpi forse, per conoscere meglio il colore dell'aria a grandi altitudini e da prospettive aeree. Nel codice infatti le annotazioni su questi due temi ricorrono frequentemente assieme.

«C'è una straordinaria interrelazione tra le discipline in Leonardo», dice Musatti — mentre oggi i saperi sono distinti e separati. «Nessuna cosa si può amare, né odare, se prima non si ha cognizione di quella», dice Leonardo stesso nel suo «Trattato della pittura». E Freud interpreta: «I suoi affetti erano contriati, sottmessi alla pulsione

di ricerca; egli non amava né odiava, ma si chiedeva dove venisse ciò che doveva amare o odiare e cosa significasse... Egli aveva convertito la passione in seto di sapere».

È l'acqua, più esattamente l'acqua in movimento, il tema dominante del codice Hammer. Il manoscritto è letteralmente istoriato sui margini da nitidi, piccoli disegni di gorgi, di vortici e cascate.

In mostra ci sono disegni di sezioni di corsi d'acqua e tracce degli esperimenti che portarono Leonardo a conclusioni sorprendentemente attuali circa il comporta-

mento delle acque che superano ostacoli. Quasi inevitabile il riferimento all'acqua come la grande madre, il liquido amniotico, il grembo materno a cui ritornare. Ed è ancora l'acqua protagonista della sua interpretazione della luce della Luna. I primi due fogli del codice contengono figure del sole, della luna e della terra; Leonardo non è interessato ai loro assi rotanti quanto alla loro illuminazione: per lui è il sole ad illuminare la luna e la terra riflettendosi «nelle loro acque». Ed anche la sua lettura della struttura della terra —

la parte geologica del codice Hammer — basata sui testi classici e medioevali, dà un ruolo centrale al sistema di circolazione delle acque. Mentre lavorava a Milano al «grande cavallo», Leonardo ricevette un sacco pieno di fossili trovati sulle colline di Parma e Piacenza (ed in mostra, accanto alla pagina che ne parla, stanno dei fossili veri) e la scoperta gli fa immaginare il mare preistorico e gli fa confutare con decisione l'ipotesi che si trattasse di «prova» del diluvio universale. Per Freud — ricorda Pedretti — se Leonardo fu ricercatore prima a servizio della sua arte, più tardi ne divenne autonomo e se ne allontanò in una fase diventando addirittura «impavidissimo al pennello».

Leonardo uomo, figlio di Ser Pietro da Vinci e della Caterina, restò segnato dalla sua condizione di figlio illegittimo. Forse la storia dei rapporti con la madre fu romantica, anche da Freud, eppure — anche lasciando da parte l'interpretazione del famoso sogno del ribello — il fondatore della psicanalisi aveva visto giusto: Leonardo fu un omosessuale. Pedretti cita, tra le altre fonti sconosciute a Freud, un processo

per sodomia che coinvolse Leonardo a 24 anni a Firenze nel 1478. Nei suoi disegni cominciarono ad apparire allora volti effeminati di fanciulli dall'espressione sognante accanto a volti dall'autoritaria virilità.

È ancora di recente è stato scoperto — lo ricorda sempre Pedretti — uno di quei singolari componimenti letterari di Leonardo noti con il nome di «profete» in cui l'autore parla di sé dandosi del tu. È un foglio del codice atlantico di Milano ed ha per titolo «Del sognare». La parte finale è frammentaria perché la carta ha subito danni — dice sempre Pedretti — ed è malamente leggibile nella riproduzione. Ed ecco quello che si era arrivati a leggere: «Vedratti cadere di grandi alture senza tuo danno: i tormenti ti accompagneranno e misteran le col lor rapido corso». Ed in base all'originale si era in grado di decifrare cosa c'è al posto dei puntolini. «Userai carnalmente con madre e sorelle». «Una sorprendente fantasia incestuosa che manca al reportorio di Sigmund Freud. E ancora sono i capelli innatellati di Jacopo Caprotti detto «Salai», un giovane allievo che entra nello studio

di Leonardo, che egli continua a riprodurre (stavolta le fonti sono il Vasari e un recente ritrovamento sul retro di un foglio incollato di Leonardo di una rozza caricatura erotica che riporta proprio il nome di quel ragazzo).

Ma Musatti preferisce parlare della suggestione delle due dolci immagini materne (Caterina e la vergine) con lo stesso sorriso della Giocanda. «Ed anche con lo stesso sfondo — aggiunge — il paesaggio di Vinci così come, più o meno, è restato oggi. Un sorriso ed un paesaggio ripescati, dunque, nella prospettiva della memoria.

«Perché anche oggi, seppur indagato avvincente della «visione», il personaggio Leonardo conserva tutto il suo fascino prepotente? «La sua grandezza fu la sua curiosità», dice Musatti. «Il mondo è di chi è curioso di tutto. Oggi nell'era del computer, i giovani sanno che rischiano di diventare dei superperspicillati che controllano solo un pezzetto di ciò che accade, sanno che la realtà è sempre più parcellizzata. «Una sorprendente fantasia incestuosa che manca al reportorio di Sigmund Freud. E ancora sono i capelli innatellati di Jacopo Caprotti detto «Salai», un giovane allievo che entra nello studio

Maria Alice Presti

La morte dell'artista di Falcade le cui opere, in legno e bronzo, sono un monumento alla giovinezza del mondo e alla sua energia

# Murer, lo scultore che piantò le foreste

una umanità buona e serena che ripopola classicamente il nostro mondo violento. Ieri la sua voce, il suo sguardo, la sua mano possente. Oggi più nulla.

Mi diceva Murer che era quasi pronto al monumento alla Resistenza antifascista da inaugurare a Mestre. Era l'autore di molti monumenti alla Resistenza e ai caduti delle guerre. Monumenti antimonumenti, senza ricordi di armi ma forme straziate di uomini, grandi ferite e grandi gesti alla ricerca della libertà. Di tutti il più bello e il più tragico: quello alla Partigiana Veneta assassinata sul pelo dell'acqua ai Giardini della Biennale di Venezia e realizzato dopo che i fascisti fecero saltare il monumento in ceramica policroma di Leoncio Sul Grappa ce n'è un altro, le forme ditate nell'alto verso le montagne e che ricorda il gesto della figura di Zadkine per Rotterdam rasa al suolo dai bombardieri nazisti.

Murer lavorava in solitudine a Falcade, dove era nato nel 1922, ma, assorbito come era isolato. Circolano nei suoi progetti e nelle sue sculture motivi e stili usati da Moore, da Leoncio, da Minguzzi, da Fabbri, da Guttuso, da Manzù. Le sculture più belle di Murer sono eloquenti portatrici di messaggi in qualsiasi parte del mondo; italiane e mediterrane, si, ma non chiuse sulla pietra e sugli alberi di Falcade. Le radici di Murer erano tra i monti e gli alberi di Falcade ma, come dice Paul Klez del vero artista, il fogliame e le radici erano altra cosa dalle radici. Aveva una sua tipica tecnica nel trattare l'amato legno e il bronzo e dalla materia prendeva per esaltare la forma e l'espressione. Le donne e le madri raccolte sul grembo, alla maniera di Moore, strutturate come possenti architetture portanti della vita. I gracili giovinetti, arlecchini melanconici che ancora devono entrare sulla ribalta del gran teatro della vita e sembrano degli smarriti Kourò. I satiri, invece, si allungano nel suonare il flauto perché il suono acuto il più lontano possibile a bussoliate e con i sentimenti e, intanto, nel suono il corpo si allunga, si allunga in una meravigliosa architettura organica che è fatta dall'interno dalla musica.

E, poi, tra le opere più recenti, dei bassorilievi di una grande melanconia e che fanno riflettere: raffigurano un Cristo qualsiasi e molto solo che se ne sta crocifisso su una croce molto alta e isolata da tutti e da tutto: sotto un darsi da fare, un cicolare inutile, un dividersi la roba. Immagine attuale ma quanto tremenda come simbo-



Le mani di August Murer al lavoro

lo! Tra realtà quotidiana e sogno mitografico non so quante siano le forme di giovani che Murer, dagli anni Cinquanta in qua, ha scolpito e plasmato, certo è che nessun altro scultore, fatta eccezione per il sommo Menzù, ha con pari ossessione lirica dato forma alla giovinezza del nostro presente, magari prigioniera, melanconica nell'energia. Scultura dopo scultura, le sue forme giovanili hanno fatto foresta, un bel monumento alla giovinezza del mondo e al suo potenziale di energia di liberazione. Qualsiasi progetto o scultura facesse, Murer aveva un non so che di germinale quasi fosse il piantatore d'una foresta per il tempo lungo, per il domani italiano, che sono forse tra i nostri più avanzati artisti d'oggi, Murer ha tracciato un percorso tutto suo restituendoci, dal cuore della incontaminata natura dolomitica, le immagini di un uomo molto naturale che è, sì, un uomo molto reale ma anche di un mondo altro, a venire. A ripensarci, Murer guardava assai lontano dalla sua Falcade e arrivava a sognare i miti mediterranei dei Greci. A suo modo era anacronista e primordiale. Le sue statue non vengono inossessivamente dalla natura: sono un consapevole recupero della natura che è in noi e ce li ricordano ossessivamente tutta una dopo statua. Statue che non stanno più in alto di noi; stanno al nostro stesso livello ma esaltando tutto ciò che in noi è naturale e spesso dimentichiamo o addirittura non sappiamo che ci sia. Qualcosa di greco e di barocco (tra Genito e Bernini) era ben vivo nella immaginazione di Murer soprattutto per la qualità metamorfica, per la vegetazione plastica che può crescere su di un archetipo.

Murer oscillava, nel suo perseguimento della bellezza, tra armonia e deformazione; l'armonia era la sua persona, sensi e pensieri, che si distendeva con estrema naturalezza sulla gioia del mondo; la deformazione era la rottura imposta dalla violenza esterna di un mondo ostile e assassino. Murer era scultore erotico e pacifico.

Dario Micacchi